

## Fresko, Rahmen, Ornament Der Gesichtspunkt der Dekoration in den spätbarocken Freskenräumen<sup>1</sup>

JÁNOS JERNYEI-KISS

Die ästhetische Struktur der barocken Freskenräume beweist klar die Gerechtigkeit der Anforderung, dass „die uns gewohnte Unterscheidung des eigentlichen Kunstwerks und der bloßen Dekoration“ einer Überprüfung bedarf.<sup>2</sup> „Was nur dekorativ ist, ist nicht Kunst des Genies, sondern Kunstgewerbe“ – so das Vorurteil, gegen das sich Hans-Georg Gadamer's Kritik wendet. Die Einklammerung des Dekorativen als bloßer Zusatz zur wirklichen Kunst folgt aber nicht nur aus der vom Philosophen bemängelten „ästhetischen Unterscheidung“. Die Ikonologie, die die Kunstwissenschaft und die Methodik der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert bestimmt hat und sich die Suche nach der Bedeutung der Bilder und der Auslegung der Bildinhalte zur Aufgabe setzt, bestärkt ebenfalls die Priorität der darstellenden Kunst vor der dekorativen. Im Gegensatz zu den technischen, stilistischen oder thematischen Analysen der figurativen Fresken beschäftigen sich deshalb relativ wenige Publikationen mit der Architekturmalerei oder gemalten Dekoration innerhalb der barocken Deckenmalerei in Mitteleuropa.

Dass „der Begriff der Dekoration aus solchem Gegensatz [...] herausgelöst werden“ kann und muss,<sup>3</sup> illustriert hier eingangs ein historischer Text, die erste ausführliche Ekphrasis der Galerie des Palazzo Farnese in Rom und die Geschichte ihrer Publikationsform. Ihr Autor, Giovan Pietro Bellori (1613–1696), zeigt sich für den „Gesichtspunkt der Dekoration“ sehr empfänglich und präsentiert in seiner Beschreibung die Ganzheit der ausgemalten Decke des Saales in der Zusammengehörigkeit der Bilder und der Dekoration. Die Unhaltbarkeit der Unterscheidung von Figur und Ornament als „eigentlich“ und „zusätzlich“ werde ich in dieser Studie mit einigen spätbarocken Beispielen erörtern, aus der Zeit, als sich eine reine malerische Auffassung der Dekoration in der Freskenmalerei entwickelte, was zur Verschmelzung von Figur und Ornament in einem pittoresken Gesamtbild führte. Spektakuläre Höhepunkte dieses Prozesses sind die Interieurs, die von Johann Wenzel Bergl (1718–1789) ausgemalt wurden. Diese Werke machen uns die Natur der Dekoration begreiflich, wie sie philosophisch von Gadamer erläutert wird: „Schmuck ist eben nicht erst ein Ding für sich, und wird dann an etwas anderem angebracht, sondern er gehört zum Sichdarstellen seines Trägers“, das Or-

1 Dieser Beitrag ist eine verkürzte Version der Studie, die im Rahmen des internationalen Forschungsprogramms der „Research Group for Baroque Ceiling Painting in Central Europe“ ([http://baroque\\_ceiling.udu.cas.cz/members.html](http://baroque_ceiling.udu.cas.cz/members.html)) den kunstgeschichtlichen Kontext und die Problematik der Figur und Ornament der *Freskenausstattungen von Johann Wenzel Bergl* analysiert.

2 Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 2010, Bd. 1, 163–164.

3 Ebd.

nament also „dient der repräsentativen Erhöhung eines Lebenszusammenhangs, dem es sich schmückend einordnet.“<sup>4</sup>

1.

Bellori erblickte und beschrieb beispiellos die ganze Macht der Dekoration (*forte d'ornamento*) der Galleria Farnese (1597–1608).<sup>5</sup> Annibale Carracci (1560–1609) hatte die Szenen der Liebe der Götter zwischen gemalten Bronzereliefs und Steinfiguren bzw. naturalistisch dargestellten, „lebenden“ Jungen gemalt und sie in eine architektonische Konstruktion mit Masken, Girlanden und plastisch wirkender Ornamentik eingebettet. In seiner ersten Beschreibung<sup>6</sup> scheint Bellori *a prima vista* vor allem der mit Alberti begonnenen Tradition der italienischen Kunstliteratur zu folgen, die das Bild als eine Komposition der *Figuren* betrachtet.<sup>7</sup> Die Kunstrezeption dieser Art richtet sich auf die Körper auf dem Bild, die Probleme ihrer figürlichen Darstellung, die Verkürzungen (*scorto*) oder die Plastizität (*rilievo*) der gemalten Protagonisten bzw. die durch den oder die Körper erzählten Narrative. Bellori beschrieb die Figuren, ihre Gebärden und Handlungen sehr detailliert und hatte den Bildern einen kohärenten Sinn, eine moralisierende Absicht unterlegt: sie stellen den Sieg der himmlischen Liebe über die irdische dar. Diese neuplatonische Lesart ist eine charakteristische Äußerung eines mit Literatur und Philosophie aufgewachsenen *letterato*, der strebte, die Kunst dem Intellekt unterzuordnen, und der von der Malerei erwartete, ihren Betrachter zu den übersinnlichen, „höheren“ Begriffen zu führen.

Auf der von Carracci gemalten Decke tritt die Dekoration aus ihrer untergeordneten Rolle. Ihre Details lenken mit ihrer Vitalität den Blick, sie werben um die Aufmerksamkeit des Betrachters. Die Figuren der Rahmen wurden auf verschiedenen Wahrheitsebenen und mit unterschiedlichen Medien nachgeahmt: naturhaft gefärbte Putten und Jungen konversieren mit „lebenden“ Steinfiguren, und nicht nur die Hermen, sondern auch die illusionistisch „geschnitzten“ Ornamente und die Masken erwachen zum Leben oder werden vorweg naturalistisch gemalt.<sup>8</sup> Bellori konnte sich dem Einfluss der Dekoration des Deckenbildes nicht entziehen und beschrieb trefflich auch ihre Elemente und ihres System. Obwohl er formuliert hatte, dass die ausführliche Beschreibung aller Einzelheiten dieser pompösen malerischen Ausstattung unmöglich sei und er von den Details absehen wolle – sie sind nämlich „giocondissimi all'occhio“, aber „perturbano l'udito col minuto racconto“<sup>9</sup> –, charakterisierte er dennoch sehr anschaulich die reiche Struktur

4 Ebd. 164 bzw. 162.

5 Giovan Pietro BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma 1672, 47.

6 DEAS., *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Carracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio*. Roma 1657.

7 Thomas PUTTFARKEN, *The Discovery of the Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting, 1400–1800*. New Haven – London 2000, 97–121.

8 John Ruppert MARTIN, *The Farnese Gallery*. Princeton, NJ 1965, 69–82.

9 BELLORI, *Vite*, wie Anm. 2, ebd.

und wies auf die visuelle Komponente hin, mit der Carracci das Gewebe (*intrecciamento*) der Elemente fantasievoll verwickelte. Auch das ist bezeichnend, dass Bellori später mit den Illustrationen seiner Ekphrasis, mit den Radierungen von Carlo Cesi unzufrieden war, weil sie allein die figurativen Bildfelder der Galerie reproduzieren. Als die Beschreibung erneut publiziert wurde<sup>10</sup> und neue Illustrationen entstanden, stellen die Radierungen von Pietro Aquila die Bilder von Carracci bereits in ihrer Relation mit der Ornamentik und Architektur dar, was die organische Einheit der dekorativen Zusammenhänge verdeutlichte (Abb. 1).<sup>11</sup>



Abbildung 1:

Giovan Pietro Bellori, *Galleriae Farnesianae Icones [...]* a Petro Aquila delineatae incisae. Roma 1674, Tav. 1.  
[Szépművészeti Múzeum, Budapest]

Belloris umsichtige Methode veranschaulicht, dass Figur und Ornament als künstlerische Problemstellung in den barocken Freskenräumen wie unzertrennlich sind.

<sup>10</sup> Giovan Pietro BELLORI: *Galleriae Farnesianae Icones [...]* a Petro Aquila delineatae incisae. Roma 1674.

<sup>11</sup> Martina HANSMANN, *Con modo nuovo li descrive: Bellori's Descriptive Method*. In: Janis BELL (Hg.), *Art History in the Age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*. Cambridge 2002, 224–238.



## 2.

Carracci entwarf nach langer Erwägung die Konstruktion und Details der Dekoration der Galerie selbst, während eine Arbeitsteilung zwischen Figur- und Architekturmalern in der barocken Deckenmalerei in Mitteleuropa charakteristischer war. Diese Arbeitsweise ging im 18. Jahrhundert häufig so weit, dass der Figurenmaler nicht einmal mehr die Risse der Scheinarchitektur und ihrer Ornamente anfertigte. Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) schickte oft entsprechende Spezialisten an den Ort seines neuen Auftrags voraus und malte seine Figuren später in die fertige Rahmung. Die Teilung der Deckenspiegel in Felder für die Figur- und die Architekturmalerei folgte eine rationellen und effektiven Arbeitsmethode für die Werkstatt.<sup>12</sup> Trotz der Bedeutung dieser praktischen Gesichtspunkte waren die Ausmalungen der Architekturmalerei nicht bloß von den Freskofeldern unabhängige Handwerksprodukte. Die Ornamente, die gemalte Rahmung, das monochrome Beiwerk steht – wie schon zitiert wurde<sup>13</sup> – nicht für sich allein, sondern dient der Darstellung des damit ausgestalteten Trägers (von der Rolle der Architekturmalerei in den illusionistischen Effekten des gemalten Ganzen oder in der Bestimmung der Anschauung der Bildfelder hier nicht zu reden<sup>14</sup>).

Ein frühes Hauptwerk des jungen Maulbertsch, das Deckenbild des Lebenssaales in der erzbischöflichen Residenz in Kroměříž (Kremsier, Mähren, 1759) glorifiziert den Auftraggeber Leopold Eckh, und das Mittelbild wird in den Ecken mit vier Szenen aus der Geschichte des Erzbistums Olomouc/Olmütz begleitet.<sup>15</sup> Reiche Architekturmalerei gibt den Rahmen für die Bildfelder: über dem Gesims der Wände läuft eine in weiß-gold gemalte, Stuckarbeit nachahmende Zone, deren Mitte mit Rocailles und Blumenkörben, darum in *grisaille* gemalten Figuren geschmückt ist. Das vergoldete Gesims dieser Zone scheint vorzuspringen, um ein Plateau für die Protagonisten der historischen Szenen zu formen, hinter denen eine andere Kulisse mit reicher Ornamentik steht. In der ovalen Öffnung dieser Kulisse sieht man die unter dem Wolkenhimmel sich erhebende Apotheosegruppe. Sowohl die Allegorie als auch die historischen Szenen – obwohl sie erhabene Themen sind – werden mit überraschender Invention auf die Art eines *capriccio* interpretiert, grotesk und humorvoll dargestellt. So plumpst die Personifikation von Mähren keineswegs graziös zwischen die Wolken, Kronos zeigt uns seinen Hintern und sein Bart macht ihm ein komisches Profil, Herkules scheint gegen die

12 Monika DACHS, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Habilitationsschrift. Wien 2003, Bd. 1, 38, 65, 100, 122.

13 GADAMER, Wahrheit, wie Anm. 2, ebd.

14 Siehe z. B.: János JERNYEI-KISS, Ingeniosa divinae Providentiae symbola: Die Wand- und Deckengemälde von Franz Anton Maulbertsch im Festsaal des Bischofspalastes in Szombathely/Steinamanger. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 42 (2014), 181–211, hier: 189–190.

15 Antonín JIRKA, „Totus erat Caesareus“: Das Programm des Freskos von Franz Anton Maulbertsch im Lebensaal des Schlosses von Kromeriz, Kremsier. In: Lech KALINOWSKI et al., Late Baroque Art in the 18<sup>th</sup> Century in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary. IS PAN, Kraków 1990, 179–188.

auf ihn fallende, roten Draperie zu kämpfen, das Profilporträt des Auftraggebers mit seinem trockenen Ausdruck ist beinahe ein Spottbild und ähnelt den Karikaturen von Pier Leone Ghezzi eher als dem Typus antiker Profilbildnisse. Die historischen Szenen werden irrational und gesucht stilisiert und artistisch dargestellt, die Körper und die Gruppen ordnen sich in bizarren Formationen und zeichnen kalligraphische Konturen, hie und da mit ziemlich groben Charakteren.

Die Bilder werfen also kühn die Regeln der Allegorie und Historienmalerei über Bord, und in dieser ironischen Bildwelt ist auch die Dekoration – die zur Selbstdarstellung ihres Trägers (Gadamer) gehört! – gleichermaßen kapriziös und geistvoll (Abb. 2).



*Abbildung 2:*

Franz Anton Maulbertsch (Werkstatt), Detail der Dekoration, Kroměříž, Erzbischöfliche Residenz, Lehensaal, 1759.

[Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Pázmány Péter Katholische Universität, Budapest]

Die von massigen Voluten konstruierten Postamente der Pseudo-Statuen übertreiben und persiflieren so die Formen der barocken bzw. rokokohaften Ornamentik. Die nackten Jungen und Putten winden sich in komischen Posen, ihre Gesichter sind karikaturistisch deformiert, so ironisieren sie die Formeln der heroischen Aktfiguren von Michelangelo und Carracci. Einige Figuren und Masken wurden ansonsten aus dem Repertoire der Galleria Farnese übernommen, der Hinweis ist auch dadurch klar: die Dekoration im Lehensaal gibt eine ironische Inversion der ernstesten, sublimen Traditionen der barocken Deckenmalerei.

Die Dekoration gab traditionell größere Freiheit für die Künstler, weil sie strengen Regeln nicht unterworfen waren. Sie musste weder Geschehen darstellen noch didaktische Inhalte vermitteln, und das ergab Raum für ein zwangloses Spiel mit den Formen der Natur.<sup>16</sup> Ihre extremistischen Produkte waren die in Radierungen publizierten Phantasiestücke, die in den 1730er und 40er Jahren in Frankreich die Ornamentik des Rokoko variieren. Diese Kompositionen sind vor allem Zeugnisse der Fruchtbarkeit künstlerischer Einbildungskraft, und sie unterscheiden sich grundlegend von den Musterblättern für Gegenstände oder Interieurs. Das *Livre des Légumes* (1734) von Juste-Aurèle Meissonnier (1695–1750) bezeugt, dass die Kunstwerke von dieser Art aus der Tradition solcher grotesken Wanddekorationen stammen, die die abstrakten Gebilde wie die Volute oder die Wellenlinie mit organischen Formationen kreuzen und so die Grenzen der Dinge verwischen.<sup>17</sup> Bizarre Doppelsinnigkeit durchdringt auch die Elemente der Gemüsekompensation von Meissonnier: Der Spargelbund ähnelt einem Wasserfall, der Pastinak lässt an ein riesiges Insekt denken, während die Karotte mit ihren niedergebogenen Blättern auf der Spitze einen Springbrunnen formt.<sup>18</sup>

## 3.

Die Tätigkeit des Architektur- und „k. k. Cabinet-mahlers“ Franz Josef Wiedon (1703–1779), der mit den besten Freskanten der Epoche (Daniel Gran, Josef Ignaz Mildorfer) zusammenarbeitete,<sup>19</sup> illustriert beispielhaft, wie das Rokoko ins erhabene Medium der kirchlichen Deckenmalerei zu integrieren war. Die Fresken der Wallfahrtskirche zu Sonntagberg wurden 1741–43 von Daniel Gran (1694–1757) ausgeführt. Nach einer früheren Tradition war sein erster Architekturmalers ein aus Italien umgesiedelter Quadraturist, Antonio Tassi, der die Dekoration der Decken schuf, danach hatte Wiedon die Arbeit unter dem Hauptgesims fortgesetzt und 1750 vollendet (Abb. 3).

Wiedon komponierte seine Ornamente aus den abstrakten-organischen Motiven des Rokoko, die reich an formalen Doppelsinnigkeiten sind. Die Zierate sind aus unwahrscheinlich gekräuselten Muschelschalen und schlängelnden Akanthusfetzen komponiert und stehen trotz der stilistischen Unterschiede mit den früheren, von Tassi gemalten Teilen im Einklang. Das folgt vor allem daraus, dass Wiedon sich das Kolorit seines Vorgängers vor Augen hielt und die Symmetrie, die Bestrebung nach formaler Schönheit und technischem Perfektionismus – die bei Gran und Tassi gleichermaßen zu erfahren ist – als Grundsatz der Gestaltung betrachtete.

<sup>16</sup> Melissa PERCIVAL, *Fragonard and the Fantasy Figure. Painting the Imagination*. Farnham 2012, 208.

<sup>17</sup> Juste-Aurèle MEISSONNIER, *Livre de Légumes*. Paris 1734, vgl. etwa Tafel 14, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juste-Aur%C3%A8le\\_Meissonnier\\_-\\_Ornament\\_Design\\_with\\_Crayfish\\_Motif\\_pl\\_14\\_in\\_Livre\\_des\\_L%C3%A9gumes\\_%28Series\\_of\\_Vegetable\\_Ornament%29pl\\_1...\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juste-Aur%C3%A8le_Meissonnier_-_Ornament_Design_with_Crayfish_Motif_pl_14_in_Livre_des_L%C3%A9gumes_%28Series_of_Vegetable_Ornament%29pl_1..._-_Google_Art_Project.jpg?uselang=de), September 2015.

<sup>18</sup> PERCIVAL, Fragonard, wie Anm. 16, 209–210.

<sup>19</sup> Ulrike KNALL-BRŠKOVSKÝ, *Italienische Quadraturisten in Österreich*. Wien – Köln – Graz 1984, 112, 187, 251.





**Abbildung 3:**

Franz Josef Wiedon, Dekoration der Wallfahrtskirche in Sonntagberg, 1750, Detail.  
 [Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Pázmány Péter Katholische Universität, Budapest.]

Der grazile, porzellanartige Dekorationsstil von Wiedon richtete sich am höfisch-akademischen Hochbarock aus und setzte der extravaganten Artistik des Rokoko Grenzen. Diese Artistik zeigte sich in den freien Formexperimenten der Ornamente auf den Blättern von Meissonnier, aber auch in malerischen Produktionen wie die Phantasieporträts von Jean Honoré Fragonard (1732–1806).<sup>20</sup> Diese Bilder stellen menschliche Figuren dar, aber ihr Ziel ist an erster Stelle nicht die Porträtierung wirklicher Personen, sondern die Schöpfung malerischer Kompositionen mit spektakulären Darstellungselementen wie theatralischen Kostümen, attraktiven Zeugen oder manierierten Posen, aber auch mit spektakulären künstlerischen Gesten, deren Spuren – wie die schwungvollen und intensiven Pinselstriche, die kühne *non finito*-Technik – auf den Werken gut zu beobachten sind. Dadurch wird der künstliche, „handgeschöpfte“ Charakter des Bildes stark akzentuiert. Ein ähnliches, dichtes *impasto*, eine skizzenhafte Malweise verbreitete sich durch die Kalkfresko-Technik auch in der Deckenmalerei: ihr brillantes Beispiel ist gerade das schon behandelte Deckenbild von Maulbertsch in Kroměříž, auf dem sich sowohl das Kostüm als auch die Maltechnik mit den Phantasieporträts Fragonards vergleichbar erweisen (Abb. 4, S. 337).

Die Ausführung der Ornamentik (Abb. 2) zeigt dagegen einen fein nuancierten Charakter und zartes Kolorit, und sie ist technisch eher mit dem „disziplinierten“ Rokoko verwandt, als dessen Vertreter oben Wiedon genannt wurde.

<sup>20</sup> PERCIVAL, Fragonard, wie Anm. 16.

Während Figur und Dekoration hier also in ihrem ironischen Modus weitgehend in Einklang stehen, sind sie im malerischen Verfahren unterschiedlich. Dieser Umstand beweist, dass die technische Differenz der Arbeit verschiedener Künstler in einem Werk die Einheit des gewählten *genus pingendi* nicht unbedingt gefährdet.

4.

Es gab aber in der Epoche auch eine Tendenz, die die wechselseitige Abhängigkeit von Figur und Ornament maltechnisch auszudrücken strebte und zur Verschmelzung des Bildes und der Dekoration in einem malerischen Gesamtbild führte. In der Dekoration des Gewölbes der Piaristenkirche in Mikulov (Nikolsburg, Mähren, 1759–60) sind die Elemente, wie die Rocailles mit abgerissenen Konturen und die schlängelnden Akanthusranken, sehr dynamisch geformt, und ihre Komposition wirkt gewissermaßen gedrängt und unruhig (Abb. 5).



Abbildung 5:

Franz Anton Maulbertsch und Werkstatt, Dekoration und Deckenbild „Heimsuchung Mariä“, Mikulov, Piaristenkirche, 1759–60, Detail.

[Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Pázmány Péter Katholische Universität, Budapest]

Die freie, lebhafte Malweise breitet sich bereits auf die Dekoration aus, und durch die wirren, unruhigen Pinselstriche entstehen die Formen sozusagen vor unseren Augen. Durch dieses malerische Verfahren verschwinden die Konturen beinahe, die Rahmenarchitektur wird schwerelos und immateriell. Somit wird die transitorische Welt der Bilder mit der Ornamentik von irrationalen Charakter enger verbunden.



Dieser Tendenz entfaltete sich voll in der Kunst von Johann Wenzel Bergl, der abweichend von Maulbertsch und den Figurenmalern der Epoche sich große Übung auch auf dem Gebiet der Architektur- und Ornamentmalerei aneignete.<sup>21</sup> Der aus Dvůr Králové (Königinhof, Nordwestböhmen) stammende Künstler war sechs Jahre älter als Maulbertsch, war aber seinem Einfluss ausgesetzt, denn als er nach Wien übersiedelte und sich in die Künstlerakademie einschreiben ließ, wirkte er in den 1750er Jahren bei Maulbertschs Aufträgen als Architektur- und Figurenmaler mit. Obwohl seine Formensprache viel manierierter ist, zeigt sich eine enge Verwandtschaft mit dem Stil Maulbertschs. Die Figuren beider Künstler sind grundsätzlich ornamental geformt, und das war der Bestrebung förderlich, Figur und Dekoration eng miteinander abzustimmen.

Bergl hatte in den 1760er Jahren mehrere kleinere Räume mit niedriger Deckenhöhe ausgemalt, in der der Betrachter seine Werke in intimer Nähe anschauen kann. Die Dekoration der Gewölbe und Wände des Mineralienkabinetts (1769) im Stift Seitenstetten sind aus fantasievollen Ornamentkreationen gebaut, die den Formbestand des Rokoko erfindungsreich variieren. Die Ornamente, so die großen Rosetten mit wirbligen Akanthusblättern in der Fensterleibung des Vorzimmers wurden ohne Vorzeichnung oder Kartons, sondern durch eine virtuose, spontane Arbeitsmethode – den figuralen Öl- und Wandgemälden von Fragonard oder Maulbertsch ähnlich – geschöpft (Abb. 6).



*Abbildung 6:*

Johann Wenzel Bergl, Dekoration des Vorzimmers des Mineralienkabinetts, Stift Seitenstetten, 1769, Detail.

[Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Pázmány Péter Katholische Universität, Budapest]

<sup>21</sup> Über sein Œuvre Peter OTTO, Johann Bergl, 1718–1789. Phil. Diss. (Masch.) Wien 1964; DACHS, Maulbertsch, wie Anm. 12, Bd. 1, 44, Bd. 3, 3–14.

Der hier nah und wirklich gut wahrnehmbare, schwunghafte, mit bewundernswerter Sicherheit beherrschte Pinselstrich, den Bergl als Dekorateurmaler wohl gelernt hat, war ihm ein substanzielles Mittel auch für die Modellierung der figuralen Felder der Fresken.

Bergl hatte 1768 auf der Decke der kleinen Bibliothek und des ehemaligen Mineralienkabinetts des Stiftes Melk die Darstellung von Apollo mit den Musen bzw. den Triumph der Amphitrite gemalt. Die Verbindungstür und der Teil der Flachdecke oberhalb ihrer Öffnung wird mit einer Scheinarchitektur nach Art einer kleinen Ehrenpforte verbunden (Abb. 7, S. 338).

Ihr mit einer Vase gekrönter Giebel berührt oben schon die Decke, wo Saturn springt und eine Draperie darüber breitet; über ihm sieht man einen Putto im Sturzflug, der Saturn hilft. Die gezierten Bewegungen und kalligraphischen Konturen dieser Figuren passen sich dem Umriss der Draperie und der Kartusche am gemalten Gesims des Bildes so organisch an, dass sie mit ihrem Umfeld fast verschmelzen und manche Glieder ihres Körpers auf den ersten Blick kaum auszunehmen sind. Die Falten der Draperien umgürten den Putto an der Ecke, so wird er auch beinahe zur Zierde, und seine Umrisse klingen formal mit den Schnörkeln zusammen. Ähnliche Äquivalenzen zwischen Figur und Ornament sind im Werk auf vielerlei Art wahrzunehmen. Die Stilisierung der Physiognomie der Figuren wurde von Bergl stark gesteigert, so sind z. B. die Gestalten der Puttenköpfe aus den abstrakten Grundformen der Ornamentmalerei gebaut und mit schlängelnden Pinselzeichnung ausgeführt, der Malweise der Ornamente ganz ähnlich (Abb. 8, S. 338).

Im malerischen Gesamtbild dieser Räume ist also die künstlerische Geste der Figurendarstellung und der Verzierung schwer zu unterscheiden. Die Sichtbarkeit und Selbstständigkeit der modellierenden Pinselstriche wird von Bergl durchgehalten – noch dazu sind sie hier markanter als auf den Fresken der höheren Decken! Die schwunghaften, wellenden Linien bilden nicht bloß die Formen ab, sondern korrelieren sie auch mit der Ornamentik, um den Betrachter anzusporren, die visuellen Verbindungen der Gestalten mit der Formen der Verzierungen oder der dargestellten Naturalien (wie der Muscheln oder der Korallen) zu entdecken.

Eine andere Art der malerischen Verschmelzung von Figur und Ornament zeigt sich in jenen Räumen, die Bergl mit exotischen Landschaften ausgeschmückt hat. Sein erster Auftrag für eine „indianische“ Wanddekoration war die Ausmalung der Erzbischöflichen Residenz in Ober St. Veit (1762–63), dann des Gartenpavillons im Stift Melk (1763–64) und des Schlosses Pielach (1766), bzw. des Schlosses Donaudoorf (1776). Der Maler wurde zum gesuchten Spezialisten dieser Gattung, und wegen seines Erfolgs hatte auch der kaiserliche Hof bei ihm für zwei Zimmer der Wiener Hofburg (1766) und für drei Appartements des Schlosses Schönbrunn (1774–75) ähnliche Dekorationen bestellt.



Die Motive seiner exotischen Landschaftsdarstellungen mit Eingeborenen und Tieren stammen aus Tapisserien, vor allem aus der Serie „Nouvelles Indes“ nach den Bildern von Albert Eckhout und Frans Post. Bergl hatte mit diesen Motiven die Zimmer mit ununterbrochenen, panoramaartigen Kompositionen – ohne Grenzen zwischen den Wänden und den Gewölben – dekoriert.<sup>22</sup> Seine Ensembles haben dergestalt eine eigenartige Zwischenposition zwischen dem illusionistischen Wandbild und der Dekoration. Einerseits beherrscht die Totalität des Illusionismus diese Räume durch das Rundpanorama, ihre illusionistische Wirkung wird andererseits auch noch durch andere Künste der Angentäuschung gesteigert. Ein gemalter Sockel verbindet die Welt des Bildes und des Betrachters auf den Wänden des Gartenpavillons des Stiftes Melk.<sup>23</sup>

Einige Protagonisten der exotischen Szenen „überschreiten“ diese virtuelle Grenze, scheinen sie zu überklettern und aus dem Bild hinaus oder in die Darstellung hineinzugehen, die Ranken der Pflanzen hängen heraus, das Wasser des Sees läuft über und die Fische und Krebse fließen mit ihm aus. Den Bäumen wurde eine spezifische Rolle zugeteilt: sie sind charakteristische Bestandteile des Landschaftseindrucks, zugleich aber auch „Rahmen“ der Wände, d. h. der Abschnitte des Panoramas – die Baumstämme mit der Rankengewächsen und Früchten bilden an den Kanten einen markanten ornamentalen Streifen, der in dieser Form auch den Bordüren der Tapisserien gleicht. Die Zweige breiten sich über den Ecken fächerförmig aus und formen so eine lebende Architektur. Die Synthese von Figur und Ornament, die Verbindung von Naturillusion und Verzierung könne kaum vollkommener erfüllt werden.

22 Karl MÖSENER, Johann Bergl (1718–1789) Gartenlandschaften. In: Hellmut LORENZ (Hg.), Barock. (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4) München – London – New York 1999, 377–378 (Kat.nr. 133).

23 Vgl. die Abbildungen in: Fotoarchiv Sammlung Margherita Spiluttini, Architekturzentrum Wien, Stift Melk, Bergl-Zimmer, <http://spiluttini.azw.at/project.php?id=3527> (Abfrage 17.02.2016).